

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования

**«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА»**

Киноведения
(кафедра)

На правах рукописи
УДК 778.5.04.072.094

Рябоконе Анастасия Васильевна

ПУТЬ РОМАНА Ф. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» В МИРОВОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ

50.06.01 Искусствоведение
(код и наименование направления)

17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства
(наименование профиля)

**Научный доклад об основных результатах научно-квалификационной
работы (диссертации)**

Научный руководитель:

Малышев Владимир Сергеевич,
доктор философских наук, профессор

Рецензент:

Воденко Мария Олеговна,
кандидат искусствоведения, доцент

Москва, 2019

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Исследователи-литературоведы, характеризуя экранизации классических произведений романной формы, не раз отмечали, что ни одна, даже самая подробная, экранная интерпретация не в силах охватить все смысловые нюансы романа. Вступая с писателем в заочный диалог, автор экранизации ведет, как правило, поиск особо выразительных характеристик смыслового толкования темы романа, которые будут созвучны времени создания фильма, соответствовать формату длительности киносеанса, отвечать жанровым особенностям и художественным средствам киноязыка. В результате рождается новое произведение искусства, в котором отражено авторское восприятие образов и идей литературного первоисточника.

Анализируя интерпретации образов романа «Идиот», созданных национальной кинематографией¹, можно не только проследить, как русское общество воспринимало идеалы писателя в течение почти столетия, но и попытаться «спрогнозировать» отношение российской общественности к творческим концепциям и воззрениям Ф. М. Достоевского в будущем. Однако прежде чем перейти к анализу вышедших на большой экран фильмов, необходимо прояснить, какой смысл вкладывал писатель в понятия «русское общество» и «русская нация», имеющие для его творчества ключевое значение. С точки зрения классика русской литературы и одного из лучших романистов мирового значения, понятие «нация» выходит за рамки национальных, политических и географических границ и определяется духовно-психологической общностью людей. Известный исследователь

¹ Тема диссертации нуждается в корректировке, так как ее утвержденный вариант предполагает слишком широкий спектр искусствоведческих проблем для диссертационного исследования. Предложена для утверждения новая формулировка темы: «Дискурсивно-стилистическая эволюция национальных экранных интерпретаций романа Ф.М. Достоевского “Идиот”».

творчества Ф. М. Достоевского С. М. Телегин это подтверждает: «...нация для Достоевского – это, прежде всего, духовное единение людей на основе общности исторической судьбы в прошлом, общей национальной культуры, национальных традиций и стремления продолжить свою историческую жизнь в будущем»².

В нашем исследовании понятие нации также рассматривается с точки зрения Ф.М. Достоевского. Поэтому наряду с отечественными экранизациями в него входит и анализ картин, созданных русскими авторами за пределами России.

Таким образом, **объектом** нашего исследования являются национальные экранные интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот», а его **предметом** – творческое переосмысление авторами национальных экранных интерпретаций ключевых идей романа.

Степень разработанности темы исследования

Отечественным экранизациям романа «Идиот» посвящен ряд искусствоведческих трудов. Среди них необходимо отметить труд Н.М. Зоркой «Русская школа экранизации»³, в котором несколько строк посвящено кинематографической интерпретации романа «Идиот», созданной в 1910 г. Петром Чардыниным. Н.М. Зоркая считает этот фильм не более чем первым наивным опытом экранизации романа, экранизацией – иллюстрацией. В нашей работе представлен совершенно иной взгляд на фильм Чардынина. Анализ образного ряда картины, проведенный в ходе исследования, показывает, что ее смысловое содержание намного более объемно, чем

² Телегин С. Русский социализм во Христе

Федора Достоевского // Современная филология: итоги и перспективы. Сборник научных трудов. М: Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, 2005. С. 110.

³ Зоркая Н. М. История советского кино. — СПб.: Алетейя, 2005. — 544с., илл.

принято считать, а с точки зрения воплощения на экране некоторых образов романа Достоевского фильм опережает свое время и заслуживает пристального внимания искусствоведов.

К отечественным экранизациям Достоевского обращается также У.А. Гуральник в своей монографии «Русская литература и советское кино»⁴. Автор рассматривает экранизацию как «процесс претворения, транспонирования идейно-образного содержания произведения словесного творчества средствами и приемами другой формы освоения действительности»⁵.

Однако такая точка зрения сводит любой искусствоведческий анализ экранной интерпретации литературного произведения к оценке адекватности его перевода на язык кинематографа. Переосмысление и развитие идей первоисточника авторами фильмов зачастую не интересуют исследователей. Таким образом, фильм рассматривается по отношению к литературному первоисточнику только как вторичный текст, хотя по существу является самостоятельным произведением искусства.

Те же вопросы вызывают и другие литературоведческие исследования отечественных экранизаций, в частности работа Мильдона В. И. «Другой Лакоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации»⁶ и диссертационное исследование Круглова Р.Г. «Художественный мир Ф.М. Достоевского на киноэкране: проблема интерпретации (на материале экранизаций романов «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»)). Авторы этих работ также отводят художнику

⁴ Гуральник, У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У.А. Гуральник. – М.: Наука, 1968. 432 с.

⁵ Гуральник, У.А. Русская литература и советское кино. Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У.А. Гуральник. – М.: Наука, 1968. С.330.

⁶ Мильдон В. И. Другой Лакоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. – М: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. С.202.

кинматографа роль переводчика литературной классики на язык экрана, их анализ кинматографического текста носит по преимуществу оценочный характер.

С позиции нашего исследования представляется аксиоматичным, что экранизация литературного текста – это **другое** произведение **другого** вида искусства. Автор кинматографической интерпретации вступает в свободный и **равноправный** диалог с писателем. Совершенно естественно также, что создатель фильма говорит о том, что тревожит его самого. Так, например, экранизируя роман Достоевского «Идиот», Иван Пырьев был увлечен темой власти денег над человеческой душой, а практически неизвестный в России француз Пьер Леон – разговором о любви чистого юноши к искушенной женщине. Кинматографическую интерпретацию литературной классики можно сравнить с «игрой в бисер», где один из «игроков» задает тему на языке литературы, а другой подхватывает ее, интерпретирует и развивает с помощью языка кино.

Актуальность темы исследования: Сегодня мы вступили в кинматографическую эпоху экранизаций. Поэтому современному искусствознанию необходимы междисциплинарные исследования раскрывающие проблему взаимодействия кино и литературы. Ф.М. Достоевский – один из самых экранизируемых отечественных авторов, его влияние на мировой кинматограф трудно переоценить. Тем не менее, это влияние малоизучено. Большинство исследователей рассматривает экранизации произведений русского классика, в частности, его знаменитого романа «Идиот», в аспекте адекватности перевода литературного текста на язык кинматографа. Идеино-смысловое содержание, которое вкладывают в экранную интерпретацию авторы фильмов, творчески переосмысляя концепции Достоевского, зачастую остается без внимания искусствоведов.

Однако именно этот аспект должен стать объектом пристального внимания киноведческой науки. Проблема экранной интерпретации литературного произведения это, прежде всего, киноведческая проблема, хотя исследователям-киноведам при ее изучении необходимо опираться на работы филологов. Только в тесном взаимодействии киноведения и литературоведения возможно наиболее полное и глубокое исследование проблемы экранизации.

Научная новизна исследования связана с актуальностью темы. На сегодняшний день среди искусствоведческих исследований национальных экранных интерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот», не существует таких, которые системно рассматривали бы проблему переосмысления идей и философских концепций романа художниками кинематографа.

Цель диссертационной работы – проанализировать национальные экранные интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» и выявить основные тенденции переосмысления авторами фильмов ключевых идей романа (о разъединенности человеческой личности», о «положительно прекрасном человеке», о бессмертии человеческой души).

Задачи исследования

- проанализировать национальные экранные интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в хронологическом порядке
- рассмотреть экранные интерпретации концепций Ф.М. Достоевского в их взаимосвязи с соответствующими культурно-историческими эпохами
- обозначить основные тенденции переосмысления ключевых идей романа авторами фильмов

Для исследования используются следующие научные методы и подходы: культурно-исторический подход, метод структурно-семиотического анализа фильма, метод компаративного анализа

Рамки исследования: отечественное и зарубежное киноискусство 1910 – 2019 гг.

Научно-практическая значимость работы

Проблема экранных интерпретаций философских концепций Ф.М. Достоевского, содержащихся в романе «Идиот», является еще малоизученной. Поэтому необходимо проанализировать экранизации, созданные в русском социокультурном пространстве, с целью обозначить основные тенденции переосмысления ключевых идей романа. Это расширит представление о влиянии творчества Ф.М. Достоевского на отечественный и зарубежный кинематограф, а также позволит сделать выводы о воздействии концепций писателя на русское национальное самосознание.

Положения исследования, выносимые на защиту:

1. Идея Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме П. Чардынина «Идиот» (1910 г.) трансформируется в идею о закрытости русского человека от Бога, о внутреннем расколе русского мира на рубеже XIX – XX вв. и, как следствие, его неизбежной гибели.
2. В период с 1910 по 2008 г. происходит постепенное «снижение» экранного образа князя Мышкина (Князя Христа). Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина к «ангелу» Ивана Пырьева. Второй шаг снижения одухотворенности образа, когда происходит метаморфоза от «ангела» Пырьева к

«падшему Адаму» Тумаева. В фильме Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышкина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью душевных расстройств. И, наконец, низшая ступень в иерархии экранных образов князя Мышкина появляется в 2008 году – это «герой-любовник» в фильме Пьера Леона.

3. Образ Ипполита появляется на национальном экране как отражение эпохи «постсоветской депрессии» и воплощает безысходное экзистенциальное одиночество.

Структура исследования

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** изложены основные позиции диссертации (объект и предмет исследования, актуальность темы, цели и задачи исследования), обозначена научная новизна исследования и практическая значимость его результатов, перечислены положения, выносимые на защиту. Первая глава **«Идея Ф.М. Достоевского о разъединенности человеческой личности в национальной экранной интерпретации»** посвящена трансформации в русском национальном сознании центральной идеи романа Достоевского «Идиот» о разъединенности человеческой личности. Особое внимание уделено первой в мире экранизации романа, созданной русским режиссером Петром Чардыниным в 1910 году. Эта картина служит своего рода

«отправной точкой» исследования национальных экранных интерпретаций романа.

В одном из самых известных философских произведений Ф.М. Достоевского – дневниковой записи от 16 апреля 1864 года, автор пишет следующее: «После появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. [...] Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное»⁷. По мысли Достоевского, только в слиянии с другими людьми человек обретет, наконец, свою подлинную сущность: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и в различных разрядах (в дому отца моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно»⁸.

Четверо главных героев романа «Идиот» – князь Мышкин, Парфен Рогожин, Настасья Филипповна и Аглая Епанчина – также представляют собой у Достоевского не «оконченных», полноценных людей, а лишь отдельные составляющие гармоничной человеческой личности. Их характеры заключают в себе, как части головоломки, взаимно дополняющие качества. Так, князя Мышкина, носителя высшей духовной природы, дополняет земной и страстный Парфен Рогожин, а образы Настасьи

⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 20. – Л.: Наука, 1984. С.172.

⁸ Там же.

Филипповны и Аглаи связаны, соответственно, с образами Любви Небесной и Любви Земной⁹: «Идея двух Венер-сестер, представляющая два рода любви, была выражена флорентийскими гуманистами XV века. Она была сформулирована Платоном в диалоге о природе любви «Пир». Небесная Венера символизировала любовь, которая возбуждалась размышлениями о вечном и божественном, Земная Венера представляла красоту, созданную в материальном мире, а также принцип продолжения рода человеческого. Для гуманистов обе они были добродетельными – *Venus Vulgaris* (лат. Венера Земная) считалась ступенью к *Venus Coelestis* (лат. Венера Небесная). [...] Две рядом стоящие женские фигуры в средневековом искусстве – одна обнаженная, другая в убранстве – олицетворяют контрастные идеи, такие как Старая Ева и Новая (Новая – это Дева Мария), или Истина и Милосердие»¹⁰.

В результате соединения Старого и Нового Адама (Рогожина и Мышкина) и Старой и Новой Евы (Аглаи и Настасьи Филипповны) мог бы получиться «завершенный» гармоничный человек, подобный тому, какого создал Бог для райского сада. Однако Достоевский показывает невозможность такого слияния в земном, человеческом мире. В заключительной части романа Рогожин убивает Настасью Филипповну. Это страшное преступление приводит к «развоплощению» каждого из четырех героев и окончательной утрате связи между ними и близкими им людьми. Настасья Филипповна развоплощается буквально – ее дух отделяется от плоти. Парфен Рогожин заболевает горячкой, отправляется на каторгу, его мать и брат почти забывают о нем. Князь Мышкин теряет рассудок, перестав узнавать окружающих его людей. Аглая полностью растворяется в своей новой страсти к польскому авантюристу и порывает с семьей Епанчиных.

⁹ Данная концепция изложена доктором филологических наук Т.А. Касаткиной в рамках публичной лекции на тему: «Идиот» как роман о двух природах человека и о присутствии Христа в истории», прочитанной 25.09.2018 в библиотеке им. Ф.М. Достоевского.

¹⁰ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. С.122.

Итог, к которому приходят герои романа, подтверждает справедливость мысли Вячеслава Иванова о том, что: «в основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире»¹¹.

Таким образом, слияния Старого и Нового Адама и Старой и Новой Евы в романе «Идиот» не случается: эгоизм, страсть, гордость, несовершенства человеческой природы не позволяют героям соединиться, а, напротив, приводят их к личностному распаду. В этом и заключается суть центральной идеи романа, которую далее мы будем называть идеей «о разъединенности человека в мире».

На отечественном экране эта идея Достоевского претерпевает ряд трансформаций. Первые изменения вносит Петр Чардынин в своей экранизации романа и связаны они, по большей части, с образом и характером главной героини фильма – Настасьи Филипповны Барашковой.

«Настасья Филипповна – воистину мученица и исповедница идеи греховности в романе, » – пишет литературовед Т.А. Касаткина – «Она так настаивает на грехе, на его наличии, именно потому, что прекрасно знает: она лучше, чем она есть, и та, которая лучше, – она ближе себе. Именно потому, что она знает, как прекрасна она – невинная, она так яростно настаивает на том, что виновна. Она не хочет, чтобы такую, как она есть, ее приняли за нее. И начинается это странное ее движение внутри нее самой. Не получая и не даруя прощения, дух не может исцелить и повести за собой тело, и они начинают – расходиться. И телесный облик Настасьи Филипповны начинает двоиться: она и Богоматерь (хотя бы в пушкинском стихе Аглаи), она и кающаяся Магдалина, она и Афродита, Венера (экипаж

¹¹ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского // Собрание сочинений: в 7 т. Т.2 – М.: Русские словари, 2000. С.16.

с двумя белыми лошадьми (впрочем, также заключающий в себе возможность двойственного истолкования) и т.д.) – вплоть до тела, лежащего под простыней со сбитым комком кружев в ногах: это и пена, из которой родилась Афродита [...]; это и облако Вознесения»¹².

Вслед за Достоевским «двоение» телесного облика Настасьи Филипповны показывает в своей экранизации и Петр Чардынин. Можно сказать, что его режиссерское внимание сконцентрировано именно на Настасье Филипповне, тогда как Аглая существует в его фильме скорее как фон, на котором образ главной героини раскрывается особенно ярко.

В сцене визита Настасьи Филипповны в дом Гани, когда она впервые появляется на экране, на стене в комнате, где собралось семейство Иволгиных, висит изображение Скорбящей Богоматери – Дева Мария в темной накидке со сложенными в молитве руками. Настасья Филипповна, так же как и Мария, одета в закрытое темное платье, ее голова покрыта – бархатной черной шляпой, на фоне которой лицо кажется особенно бледным. Ассоциация оправдана: ведь именно в этой сцене Настасья Филипповна предстает перед зрителем скорее как мученица: она, действительно, «не такая», какой представляется семье Иволгиных, ее гнетет сознание собственного греха. Поистине невыносимыми для нее становятся страдания князя Мышкина, который в кульминационный момент разыгравшейся драмы получает пощечину от Гани. Героиня отворачивается, прячет лицо, уткнувшись в плечо Рогожина, прикрывает руками глаза.

Однако уже в следующей сцене облик Настасьи Филипповны меняется. На званом вечере по случаю собственных именин, она предстает в белом

¹² Касаткина Т. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т.А. Касаткиной — М.: Наследие, 2001. С. 70.

струящемся платье с глубоким декольте. Наряд делает ее похожей на статую Венеры, стоящую в глубине зала, изображающую богиню в одной из ее канонических поз – *Venus pudica*¹³. Движения исполнительницы роли Настасьи Филипповны Л.П. Варягиной в некоторых фазах повторяют эту позу. Актриса будто в лихорадке, она стремительно перемещается по комнате, и, наконец, падает в кресло, нервно кутаясь в накидку. Ее героиня переполнена какой-то мощной, разрушительной силой. Вся она – неудержимая природная стихия, вызывающая одновременно и страх, и восхищение. Важно, что у Чардынина образ Венеры, с которым зритель может ассоциировать Настасью Филипповну, представлен именно в виде статуи, а не картины эпохи Возрождения или еще более поздних эпох. Потому что именно статуя богини адресуется зрителю к тем дохристианским временам, когда люди обожествляли силы природы.

В экранной интерпретации Чардынина Настасья Филипповна ближе «земному» Рогожину, чем «небесному» Мышкину. И Рогожин, и Настасья Филипповна, невысокие, крепкие, черноволосые. Они похожи друг на друга как Адам и Ева. Однако и образ Рогожина в фильме Чардынина несколько отличается от того, который описан в романе. Герой экранизации одет как человек из народа, крестьянин – он носит вышитые косоворотки, плетеные кушаки, смазные сапоги. В доме Рогожина обращает на себя внимание портрет его отца: угрюмый старец с длинной седой бородой, изображенный на черном фоне напоминает ветхого Адама, глядящего из глубины веков. В фильме Чардынина Рогожин, действительно, ассоциируется с Адамом, но это русский Адам! Также нельзя не заметить, что Настасья Филипповна в фильме инстинктивно ищет у Парфена Рогожина защиты в любой трудной для себя ситуации, легко и естественно входя с ним в тактильный контакт.

¹³ Венера целомудренная (лат.)

Например, в доме Иволгиных, стремясь скрыть свою неуверенность и уязвимость во время гневной речи Вари, героиня берет Рогожина под руку и уходит с ним в глубину комнаты. В этой связи пара – Настасья Филипповна и Рогожин – в контексте экранизации имеет очень интересную смысловую коннотацию, о которой будет сказано ниже.

Вспомним, что в романе Достоевского образ Настасьи Филипповны совершенно иной, ее красота – «странная красота». Героиня худа и бледна, в ней «страдания много», она, подобно князю Мышкину, – «не от мира сего». Еще до первой встречи обоим казалось, что они где-то видели друг друга. У Достоевского князь Мышкин и Настасья Филипповна – люди одной, «высшей», природы, которые, будучи родственными душами, узнают друг друга и тянутся один к другому.

В фильме Чардынина дело обстоит иначе. Пышная, чувственная Настасья Филипповна и высокий, худой, «иррациональный» Мышкин – существа абсолютно разные. Петр Чардынин раскрывает природу героев своего фильма с помощью деталей внутрикадровой среды и внешнего облика. Например, когда князь впервые появляется на экране в вагоне поезда – на нем свободный плащ, напоминающий одеяние Христа, и небольшая круглая шляпа, образующая подобие нимба вокруг головы. Когда Мышкин знакомится с семьей генерала Епанчина, режиссер выстраивает кадр таким образом, что князь, беседуя с генеральшей, оказывается прямо под барельефом, изображающим небесного ангела. И этот «ангельский» Мышкин абсолютно несовместим в интерпретации Чардынина не только с Настасьей Филипповной и Рогожиным, но и с прекрасной Аглаей.

Создается впечатление, что режиссер сталкивает Настасью Филипповну и Аглаю, для того только, чтобы подчеркнуть, что первая –

истинная царица этого мира, тогда как вторая – не более чем бледная копия Настасьи Филипповны, слабое ее отражение. В эпизоде встречи героинь в Павловском вокзале, так же, как и в цене соперниц, режиссер ставит дам одну напротив другой почти в одинаковых позах. И та, и другая героиня обладает выраженными женственными формами, однако, иллюзия зеркального отражения создается, во многом, за счет похожих нарядов соперниц. Обе дамы одеты в белые платья. Но наряд Аглаи из гладкого материала, тогда как Настасья Филипповна с головы до ног окутана кружевами, точно Афродита пеной морской. Ее фигура значительнее, мощнее, царственнее, чем фигура Аглаи.

В сцене соперниц Чардынин одевает обеих героинь в закрытые черные платья. Однако в костюмах дам присутствует светлый акцент: у Аглаи – это большая шляпа, у Настасьи Филипповны – жемчужное ожерелье, ниспадающее до самой талии, подчеркивающее изгибы тела. Эти акценты указывают на оружие каждой из соперниц в битве, которую они ведут за князя Мышкина. На стороне Аглаи – рассудок, на стороне Настасьи Филипповны – стихия плоти. Обращает на себя внимание также и картина, висящая на стене комнаты. На ней изображен всадник, натянувший поводья, сдерживающий вставшего на дыбы коня. Со времен Платона, конь символизирует темную, вождедеющую часть души, которую разум (возница) должен держать под контролем.

Эту яростную силу воплощает в фильме Чардынина Настасья Филипповна. Она хватается князя за руку и, не пуская его к Аглае, всей тяжестью своего тела повисает на нем. Когда Аглая убегает, Настасья Филипповна обвивает князя руками. Падая в обморок, она тянет его за собой на кресло. Придя в себя, героиня начинает гладить князя, страстно обнимать его, так что Мышкину с великим трудом удается сдерживать ее напор. Князь

ласково, но твердо умирляет чувственную агрессию Настасьи Филипповны, точно всадник обуздывает яростного коня. Но уже в следующем эпизоде стихия вырывается на свободу – Настасья Филипповна бежит из-под венца с Рогожиным!

В заключительной сцене экранизации режиссер показывает мертвое тело Настасьи Филипповны – голову со спутанными черными волосами и бледную руку, свисающую с кровати. Напомним, что у Достоевского описание мертвого тела героини, как таковое, отсутствует. Вот как в романе «Идиот» князь Мышкин сталкивается с последствиями преступления Рогожина:

«...он уже пригляделся, так что мог различать всю постель; на ней кто-то спал, совершенно неподвижным сном; не слышно было ни малейшего шелеста, ни малейшего дыхания. Спавший был закрыт с головой белой простыней, но члены как-то неясно обозначались; видно только было, по возвышению, что лежит протянувшись человек. Кругом, в беспорядке, на постели, в ногах, у самой кровати на креслах, на полу даже, разбросана была снятая одежда, богатое белое шелковое платье, цветы, ленты. На маленьком столике, у изголовья, блистали снятые и разбросанные бриллианты. В ногах сбиты были в комок какие-то кружева, и на белевших кружевах, выглядывая из-под простыни, обозначался кончик обнаженной ноги; он казался как бы выточенным из мрамора и ужасно был неподвижен...»¹⁴.

Читатель не «видит» мертвого тела героини, именно потому, что в контексте романа то, что лежит на кровати под простыней, уже не имеет никакого отношения к сущности Настасьи Филипповны. У Достоевского смерть героини получает иной, высший смысл – освобождения и духовного

¹⁴ Достоевский Ф. Идиот: роман. – М.: АСТ МОСКВА, 2010. С.662.

воскресения. Чардынин же интерпретирует образ Настасьи Филипповны как исключительно плотский, земной, и поскольку в его фильме Настасья Филипповна – «прах», то «в прах» она и возвращается.

В экранизации Петра Чардынина князь Мышкин оказывается единственным носителем «высшей духовной природы», тогда как Настасья Филипповна, Аглая, Рогожин – земные и страстные. Но в фильме есть и еще один смысловой пласт, может быть, и не столь очевидный: в финале картины у одра мертвой «царицы» рыдает ее убийца – Рогожин, одетый в русский народный костюм. А утешает грешника так и не принятый его госпожой «небесный князь»! Таким образом, идея Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме Чардынина трансформируется в идею о закрытости русского человека от Бога, о внутреннем расколе русского мира и, как следствие, его неизбежной гибели.

Должно быть, сама историческая эпоха начала двадцатого века подготовила именно такое восприятие романа Достоевского. Это были времена созревания великих перемен, когда Россия напоминала бурлящий котел всевозможных идей. Ниспровергались прежние нравственные нормы, но до установления новых ориентиров еще было очень далеко. Это хаотическое брожение грозило катастрофой. И такие чуткие художники, как Петр Чардынин, не могли не ощущать надвигающейся тьмы и смерти прежней русской цивилизации. Философ Николай Бердяев пишет, что русские люди культурного слоя XIX и XX вв. «чувствовали, что Россия летит в бездну, что старая Россия кончается и должна возникнуть новая Россия, еще неизвестная. Подобно Достоевскому они чувствовали, что происходит внутренняя революция»¹⁵. Они с горечью ждали неизбежного распада всего

¹⁵ Бердяев Н. Русская идея.– СПб.:Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.С.265.

того прекрасного и любимого, что несомненно было в этой гибнущей цивилизации для каждого русского сердца.

Работа над первой главой продолжается. В нее войдет также анализ интерпретаций идеи Ф.М. Достоевского о разъединенности человеческой личности в фильмах:

- Идиот (Настасья Филипповна) (страна: СССР, кинокомпания: Мосфильм, 1958, сценарий и режиссер: Иван Пырьев, оператор: Валентин Павлов, художник: Стален Волков, композитор: Николай Крюков, в ролях: Юрий Яковлев, Юлия Борисова, Никита Подгорный, Леонид Пархоменко)
- Идіють (Страна: СССР, студия: учебная киностудия ВГИК, 1981, сценарий и режиссура: В.Тумаев, оператор В. Мюльгаут, в ролях: Борис Плотников (Мышкин), Александр Новиков (студент актерской мастерской С.А. Герасимова и Т.Ф. Макаровой) (Рогожин), Вадим Гемс)
- Даун Хаус (страна: Россия, студия:Film studio.ru, 2001, Сценарий: Роман Качанов, Иван Охлобыстин, Режиссёр: Роман Качанов, оператор: Михаил Мукасей, композитор: DJ Грув, художник: Екатерина Залетаева, в ролях: Фёдор Бондарчук, Иван Охлобыстин, Анна Букловская)
- Идиот (телесериал) (страна: Россия, телеканал: Россия, 2003, сценарий и постановка: Владимир Бортко, оператор: Дмитрий Масс, композитор: Игорь Корнелюк, художники: Владимир Светозаров, Марина Николаева, в ролях: Евгений Миронов, Владимир Машков, Лидия Вележева, Ольга Будина, Инна Чурикова)

- Идиот (оригинальное название: L'idiot, страна: Франция, 2008, сценарий и постановка: Пьер Леон, оператор: Томас Фавель композитор: Бенжамен Эсдраффо, художник: Рено Легран, в ролях: Жанна Балибар, Лорен Лакотт, Сильви Тестю)

Вторая глава **«Идея Ф.М. Достоевского о «положительно прекрасном человеке»¹⁶ в национальной экранной интерпретации»** посвящена проблеме представленности в национальном сознании типологических характеристик князя Мышкина (Князя Христа) как одного из ключевых образов русской культуры. Глава завершена и состоит из вводной части, пяти подразделов и заключения с основными выводами по результатам анализа.

Как же менялся в восприятии зрителя образ князя Мышкина, и почему черты его характера, представления о жизни столь важны для русского национального самосознания? Наследие Ф.М. Достоевского – это ведь не только созданные им художественные произведения, ставшие классикой мировой литературы, но прежде всего многогранная система философских взглядов мыслителя, где России отводится в истории человечества особая роль. Миссия русских, по мнению писателя, состоит в том, чтобы «...изречь окончательное слово великой общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!»¹⁷. Именно в образе Христа, как полагал Ф.М. Достоевский, и заключен идеал русского народа, призванного примирить и объединить все человечество.

¹⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 28. – Л.: Наука, 1984. С.251.

¹⁷ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. – Л.: Наука, 1984. С.148.

В записях к роману «Идиот» Достоевский называет князя Мышкина «Князь Христос¹⁸». Евангелические параллели этого образа проведены автором, что подтверждается множеством исследований творчества Достоевского. В этой связи интерес представляет вопрос об интерпретации образа князя Мышкина (Князя Христа) в экранных произведениях романа, созданных в национальном социокультурном пространстве.

«Божественное дитя» Петра Чардынина

Образ князя Мышкина, созданный актером Введенского народного дома Андреем Грозовым в фильме Петра Чардынина, поражает своей выразительностью, в особенности если принять во внимание, что в начале XX века кино как искусство только зарождалось, и первые экранизации носили иллюстративный характер. Тем не менее такого Мышкина, каким увидел его П. Чардынин, в мировом кино уже, видимо, не будет.

Детская открытость, доверчивость, угловатость движений и уязвимость чувств – главные черты характера князя в картине Чардынина. В сцене знакомства князя с семейством генерала Епанчина они проявляются особенно ярко. Беседуя с величественной, как статуя, генеральшей, Мышкин ведет себя непринужденно, он действительно рад новому знакомству и не скрывает этого. Непосредственность князя поражает¹⁹. В доме Рогожина он хватается со стола хозяина книгу, страницы которой заложены ножом. Это жест обеспокоенности, иррациональной тревоги, – Мышкин рассматривает

¹⁸ О записях Ф.М. Достоевского, в которых встречается формула «Князь Христос», рассказал профессор В.Н. Захаров на лекции «Положителен ли “положительно прекрасный человек”? Образ и Прообраз в романе “Идиот”» (программа “Academia” телеканал «Культура», 2015). – *Прим. авт.*

¹⁹ В сцене фарса, разыгранного Настасьей Филипповной в гостиной Гани, Мышкин, как маленький мальчик, выглядывает из-за спин собравшихся людей. В момент кульминации конфликта Ганя дает князю пощечину. Горе Мышкина безутешно. Князя понимает и утешает другой ребенок – Коля Иволгин. – *Прим. авт.*

нож с напряженным, даже испуганным вниманием. Необъяснимо для зрителя и внезапное желание гостя обменяться крестами с хозяином дома. Обмен происходит сразу после того, как Мышкин видит картину «Мертвый Христос». Это неожиданное в контексте киноповествования действие²⁰ напоминает восклицание «Чур меня!» – наивный защитный жест, искренность которого нельзя не поверить.

Эпизод, поистине выдающийся для своего времени: Петр Чардынин изображает сложнейшую, наполненную философским смыслом сцену, – эпилептический припадок Мышкина. Вспомним, как описывает этот момент Ф.М. Достоевский: «Затем вдруг как бы что-то разверзлось перед ним: необычайный внутренний свет озарил его душу. Это мгновение продолжалось, может быть, полсекунды; но он, однако же, ясно и сознательно помнил начало, самый первый звук своего страшного вопля, который вырвался из груди его сам собой и который никакой силой он не мог бы остановить. Затем сознание его угасло мгновенно, и наступил полный мрак»²¹.

Но почему этот момент просветления так важен? Герой на долю секунды как бы приподнимается над бытием земным, ощущая в себе отблески иной природы. За краткий миг соприкосновения с одухотворенным высшим бытием он расплачивается тяжкими помрачениями сознания. Показ пустой каменной лестницы, по которой недавно поднимался князь, и длительная задержка на ней внимания тоже не случайны, – это позволяет зрителю осознать образ лестницы как символ. А через несколько секунд по лестнице сбегает Рогожин, затем катится вниз искривленное припадком тело

²⁰ В романе есть подобная сцена, но Ф.М. Достоевский иначе подводит к ней читателя. – *Прим. авт.*

²¹ Достоевский Ф. Идиот: роман. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С.255

Мышкина: переход сознания князя во тьму дан режиссером с ужасающей стремительностью.

В знаменитой сцене встречи Аглаи с Настасьей Филипповной, названной исследователями романа «сценой соперниц», детскость Мышкина открывается с новой стороны: ей противопоставляются тяжеловатая женственность и греховность Настасьи Филипповны. Эта сцена в фильме Чардынина наполнена греховностью и смертью, но в ней присутствует и свет. Он исходит от Мышкина, по-детски чистого, способного к состраданию. Вспомним эпизод, когда Мышкин сталкивается с ужасным свидетельством ночного преступления Рогожина. Отодвинув занавес, князь сгибается, будто от удара, устремляется к Рогожину с единственным вопросом, ответ на который знает в душе. Получив подтверждение, он немеет от ужаса, оседает на пол. Преисполненный жалости князь гладит и обнимает убийцу. Тот истерично хохочет, и Мышкин отшатывается от него, как от Сатаны. Но спустя мгновение все равно протягивает Рогожину руку и ложится вместе с ним на пол.

Высшая духовная природа князя Мышкина показана Чардыниным через детскую непосредственность героя, что близко к Достоевскому. В романе князь легко находит взаимопонимание с детьми, и во многом сам подобен ребенку. Здесь прослеживается и прямой отсыл к Евангелию:

«Приносили к Нему детей, чтобы Он прикоснулся к ним; ученики же не допускали приносящих. Увидев то, Иисус вознегодовал и сказал им: пустите детей приходить ко Мне и не препятствуйте им, ибо таковых есть Царствие Божие. Истинно говорю вам: кто не примет Царствия Божия, как дитя, тот не войдет в него»²².

²² Евангелие от Марка(10:13-15) // Святое Евангелие. – Тутаев: Борисоглебское слово, 2017. С.166.

«Ангел» Ивана Пырьева

Экранизация романа «Идиот» Ивана Пырьева (1958) не состоялась бы, если бы однажды на пробах фильма «Сорок первый» режиссер не увидел актера Юрия Яковлева, показавшегося ему идеальным исполнителем главной роли. «...Передо мной все еще стоял образ увиденного мною молодого актера. Внезапно я понял, что в моем представлении он связывается с князем Мышкиным. Те же глаза – глубокие, умные, добрые, словом, такие, какими их описал Достоевский. Да не только глаза – во всем облике актера ощущалось какое-то природное благородство. Ему была свойственна простота, мягкость. Он обладал задушевым голосом. И весь он был окутан атмосферой какого-то неизъяснимого, но мгновенно привлекающего к себе обаяния»²³, – вспоминает И. А. Пырьев.

Готовясь к экранизации романа, режиссер хотел «обрубить евангелические нити»²⁴, которые протянул Достоевский от князя Мышкина к религии. Но эти «нити» сохранились помимо воли режиссера. Дело в том, что в князе Мышкине в исполнении Яковлева многое «не от мира сего». Это и взгляд его иконописных глаз, строгий и мягкий одновременно, и хрупкость фигуры, и чистота облика. В фильме И.А.Пырьева от Мышкина действительно как бы исходит свет. Ярче всего небесное начало проявляется в сцене именин Настасьи Филипповны.

На вечернем приеме светло-серый костюм князя контрастирует с темными фраками собравшихся. Высокая фигура Мышкина движется иррационально: князь будто не совсем уверенно ступает по земле. На крупных планах его лицо с тонкими чертами, бледностью и полным страдания взглядом напоминает Христа, таким его изображают художники.

²³ Пырьев И. Размышления о поставленном фильме // Искусство кино, 1959, №5. С.99

²⁴ Там же.

Сходство усиливается благодаря синеве, оттеняющей огромные глаза Мышкина.

Интересен момент, когда вслед за известием о наследстве, князя поздравляют собравшиеся. Герой виден со спины, хрупкий, белокурый, он сидит молча, не шелохнувшись, по правую руку от Настасьи Филипповны, и эта сцена рождает ассоциации с ангелом-хранителем, безмолвным стражем души сидящей рядом женщины. Не удивительно поэтому, что «бес» в лице Рогожина на время отступает перед ним. И когда Настасья Филипповна берет из рук Рогожина пачку денег, Мышкин отворачивается к стене, – он не хочет, не может видеть, как губит себя человеческая душа. Он плачет. Герой страдает не за себя, а за Настасью Филипповну, как это и полагается ангелу-хранителю или Христу.

«Падший Адам» Владимира Тумаева

В 1981 году свою киноверсию романа «Идиот» представил воспитанник ВГИКовской мастерской М.М. Хуциева и С.К. Скворцова Владимир Тумаев²⁵. Картина эта – совершенно особое прочтение романа. Мышкин в исполнении Бориса Плотникова впервые обретает опыт познания зла. Композиция картины, основанная на воспоминаниях князя, вплетенных в ткань реальности, свидетельствует о склонности главного героя к рефлексии. Для Мышкина, живущего преимущественно внутренней жизнью, эти переходы от реальности к воспоминаниям и обратно – лишь последовательные этапы его духовного пути.

В начале фильма герой звонит в дверь дома Рогожина. Пугающий и одновременно привлекательный дом читается как образ чужой души,

²⁵ На кинофестивале в Тбилиси фильм В.Тумаева «Идіотъ» удостоился приза «За лучшую режиссуру». – *Прим. авт.*

которую князь стремится узнать, пока безуспешно. И Мышкин уходит прочь.

Князь хочет снять завесу тайны, хотя и ощущает, что столкнется со злом. Режиссер дает это понять не только через зловещий образ дома. Идущего по безлюдной улице князя догоняет Лебедев, который сплетничает о ссорах Рогожина с Настасьей Филипповной. Очевидно, что Лебедев связан с таинственным домом: едва князь удаляется, Лебедев подбегает к дому, зовет прислугу Рогожина по имени.

Символична и сцена в арке, в глубине которой Мышкина поджидает некто. Князь останавливается из-за звуков плача ребенка. Здесь, с помощью светового контраста, режиссер определяет «расстановку сил». Князь в черном костюме и шляпе стоит на ярко освещенной стороне улицы, а фигура того, кто поджидает Мышкина в арке, почти скрыта во тьме. Кадр символизирует переход между двумя мирами – светом и тьмой. Детский плач, крик новорожденного в мире страданий, звучит как предостережение, напоминая Мышкину о событиях из прошлого. Встает образ поезда, где князь познакомился с Рогожиным, и впервые услышал о Настасье Филипповне. Тогда в вагоне тоже плакал ребенок. В следующем эпизоде фильма Мышкину открывается все обаяние человеческой страсти, которую олицетворяет собой Рогожин: его грубая красота и сила, его способность полностью отдаваться чувствам. Не случайно в разговоре с князем Рогожин ест яблоко, символизирующее библейский запретный плод. Красоту Рогожина и мощь его страсти оттеняет Лебедев, маленький плешивый человечек. Когда Рогожин поглощает сочное яблоко, Лебедев роняет на пол авоську с картошкой, а затем ползает в ногах пассажиров, собирая грязные клубни. Рассказ Рогожина о встрече с Настасьей Филипповной князь слушает как замороженный. Мышкина привлекают чувства, которые сам он никогда не испытывал.

Страдания Настасьи Филипповны вызывают у князя отклик, он как будто переживает их вместе с ней²⁶. Во время визита в дом Рогожина Мышкин, разговаривая с хозяином дома, лежит на массивном кожаном диване, гладит его обивку. На уровне ощущений он стремится познать пространство своего друга. Князь объясняет Рогожину, что он не враг ему, что любит Настасью Филипповну «не любовью, а жалостью». Видно, насколько Мышкин захвачен этими отношениями – не только с Настасьей Филипповной, но и с Рогожиным тоже. Его глаза горят, голос звучит взволнованно. Сильнейшие чувства овладевают героем. Режиссер показывает, как эти чувства приводят князя к тому, что можно условно назвать «грехопадением». Мышкин идет по улице, погружившись в воображаемую беседу с Настасьей Филипповной, и – признается ей в любви. Снова где-то предостерегающе плачет младенец. Князь входит во двор-колодец, останавливается в задумчивости. Приняв решение, он идет прочь, а крик младенца раздается снова. Плач повторяется в последний раз и стихает. Князь направляется к темной арке и останавливается у входа. Вспархивает голубь, словно от героя отлетает Святой Дух. Камера приближается к князю, и из тьмы арочного пролета выступает фигура Рогожина. Он поворачивается спиной к Мышкину и удаляется в глубину арки. Тогда князь делает шаг во тьму: он следует за Рогожиным, растворяясь в черноте проема.

На экране вновь возникает стена, напоминающая ту, за которую хотел заглянуть Мышкин в начале фильма. Теперь покровы тайны сняты: появляется комната в доме Рогожина, где на полу лежит мертвая невеста. Рогожин и Мышкин сидят у ее тела. Это их общая «брачная ночь». Тело Настасьи Филипповны закрыто фатой. Из-под нее виднеется только большой

²⁶ Это прочитывается в эпизоде, когда идя по улице, князь мысленно обращается к Настасье Филипповне: «Я ничто, а вы страдали, из такого ада чистая вышли! За Вами нужно ходить! Я буду ходить за Вами...». Далее кадр мутнеет, расплывается, будто мы видим мир глазами Мышкина сквозь его слезы. – *Прим. авт.*

палец трупа, по которому лениво ползает муха. Князь наблюдает за мухой, затем поднимает взгляд. Глаза Мышкина напоминают пропасть с тлеющими огоньками как образ познания зла, к которому герой так настойчиво стремился. Можно ли жить с этим знанием? Последний кадр фильма – стена старого дома со слепыми окнами – адресует зрителю тот же вопрос.

«Сумасшедший» Р. Качанова и «Обычный человек» В. Бортко

В 2001 году попытку экранизировать роман Достоевского предпринял Роман Качанов, а два года спустя Владимир Бортко подхватил эстафету и познакомил зрительскую аудиторию со своей телеверсией «Идиота». Эти две, совершенно разные по своему художественному решению и жанровой принадлежности картины, имеют нечто общее.

В черной комедии Качанова, как и в телевизионной драме Бортко, не осталось и следа от высшей духовной природы князя Мышкина из романа Достоевского. Герой Качанова в исполнении Федора Бондарчука – больной человек с галлюцинациями, бредом и другими признаками шизофрении, который, тем не менее, гораздо более «нормален», чем окружающие его русские люди 1990-х годов. На этом и строится комический эффект фильма «Даун Хаус», отражающего эпоху разрушения нравственных и эстетических ценностей, в финале которого Рогожин и Мышкин съедают запеченные части тела убитой Настасьи Филипповны, а Мышкин еще и прихватывает с собой кусочек «для Гани».

Режиссер Владимир Бортко, безусловно, предпринимает попытки отобразить на экране внутреннюю жизнь своих героев. Однако в его интерпретации романа высшая духовная природа князя Мышкина никак не проявляется. Вспомним, что у Достоевского князь переживает мучительную

внутреннюю борьбу. Подобно Христу, он верит в доброту человеческого сердца. Именно поэтому Мышкин со стыдом отвергает саму мысль о том, что Рогожин способен на убийство. Но Бортко не показывает этих чувств героя. В качестве примера рассмотрим эпизод, где князь, передумав ехать в Павловск, блуждает по Петербургу. Он идет по улице, вдруг останавливается, – что-то привлекло его внимание. Подходит к торговой лавке. Среди товаров замечает садовый нож на деревянном черенке. Поднимает глаза и в витрине видит отражение Рогожина, стоящего на противоположной стороне улицы. Оглядывается, – Рогожина нет. «Это болезнь, это болезнь...», – звучит голос Мышкина за кадром. Князь сидит на скамье в парке, размышляет: «Рогожин сказал, что я стал ему братом. Это он в первый раз сказал... А что, если он убьет?». Вид сверху. Мышкин идет вдоль набережной. На экране крупным планом его встревоженное лицо. Снова голос за кадром: «У меня голова кружится... Разве решено, что Рогожин убьет?». Слышен мерный плеск Невы за чугунной оградой. Князь бродит по набережной, закрывая лицо руками и зябко кутаясь в пиджак. Такая последовательность кадров не раскрывает в полной мере душевное состояние князя, она показывает только иррациональный страх Мышкина перед Рогожиным. Также режиссер не включает в свою экранизацию и миг просветления души князя перед эпилептическим припадком, несмотря на то, что этот эпизод является в романе важнейшим для понимания духовной природы Мышкина.

Удивительно, что все случившееся на лестнице в момент покушения на жизнь князя Бортко передает, следуя «букве» Достоевского, и выпускает из киноповествования лишь сам миг просветления души героя перед припадком. Получается, что режиссер показывает обычный переход человека с психическим расстройством из мрака, вызванного тревогой и ужасом, в еще большую тьму – в припадок. Таким образом, Владимир Бортко представляет

своему зрителю образ героя экранизации романа как вполне обыкновенного больного человека, пусть даже и очень доброго.

«Любовник» Пьера Леона

Французский режиссер с русскими корнями Пьер Леон выбрал для экранизации эпизод именин Настасьи Филипповны – наиболее «зрелищную» сцену романа. Это история любви чистого юноши к опытной женщине, почти театральная постановка, где спокойный, традиционный монтаж служит для необходимого соединения кадров и не нарушает логику «спектакля».

Время действия – наши дни. Повествование ведется от лица молодой женщины, которая, глядя в камеру, рассказывает зрителю о том, что зовут ее Дарья Алексеевна, что она актриса Французского театра (в Петербурге) и наиболее ярким из ее воспоминаний был вечер у Настасьи Филипповны – содержанки Тоцкого. Это своего рода принцип «дистанцирования» Брехта, примененный автором для того, чтобы зритель мог взглянуть на происходящее у Настасьи Филипповны глазами человека, который симпатизирует главной героине.

В облике князя Мышкина (актер Лорен Лакотт) ничто не выдает склонности к припадкам. Это стройный юноша лет двадцати пяти с красивыми очертаниями полных губ, густыми темно-русыми волосами, и совершенно обычным, без намека на «странное выражение» взглядом. Это типаж юного героя-любовника. Но в фильме Пьера Леона князь Мышкин и ведет себя скорее как соблазнитель. Романтический подтекст, которого лишены в романе Достоевского духовные отношения князя и Настасьи Филипповны, явственно ощущается в картине Пьера Леона. Когда Настасья Филипповна выходит навстречу князю, она приветствует его рукопожатием.

Князь удерживает ее руку чуть дольше, чем это необходимо. Интимным шепотом, обнимая героиню за плечи, склонившись к ее уху, он произносит: «В Вас все совершенство, даже то, что Вы худы и бледны...».

Характеристика образа Мышкина в фильме была бы не полной без описания его «пары» – Настасьи Филипповны. Эту роль исполняет Жанна Балибар – известная театральная актриса из труппы Comédie-Française. На момент съемок фильма ей было 38 лет²⁷. Жанна принадлежит к состоятельной и знаменитой парижской семье. Ее дедушка – известный математик, отец – философ Этьен Балибар, а мать – ученый-физик. Сама актриса также окончила несколько престижных французских учебных заведений, а кроме того стажировалась в Оксфорде и Кембридже. Сквозь ее лоск, сдержанность, тщательно выверенные движения пробиваются вспышки яркого темперамента, столь необходимого исполнительнице роли Настасьи Филипповны. Но это – очень специфический французский темперамент, который скрывается за внешним спокойствием и томностью, таится за маской прирожденной обольстительницы.

В фильме Пьера Леона Настасья Филипповна – женщина земная и чувственная, тогда как героиня Достоевского – существо иной природы. В романе Настасья Филипповна неспособна забыть весь ужас и грязь случившегося с ней, примириться с собой, утратившей духовную и физическую чистоту, поэтому страстная любовь мужчины для нее навеки связана с отвращением.

Еще один чрезвычайно интересный персонаж картины – Рогожин. Его роль исполняет брат режиссера – Владимир Леон. Этот Рогожин совсем не из «торговых людей». Судя по костюму, манерам и свите, он представитель богемы. У героя щегольская борода и потертая кожаная куртка. Однако

²⁷ Настасье Филипповне в романе «Идиот» – 25 лет.

всего удивительнее в нем то, что он с чувством поет романс на стихи Алексея Апухтина «Ночи безумные, ночи бессонные...».

В остальном режиссер старался следовать тексту романа. Тем не менее, действия, которые у Достоевского поражают своим эмоциональным накалом, размахом, бездонной психологической глубиной, в фильме приглушены, облегчены, уменьшены. Роман как бы «причесали», пригладили все, что казалось уже через-чур и, по всей видимости, выбивалось из рамок хорошего буржуазного вкуса. Вместо увесистого кирпича денег, завернутого в три слоя «биржевых ведомостей» и крепко перевязанного сахарной бечевой, – небольшой, умеренной толщины конверт. Настасья Филипповна, желая «полюбоваться на душу» Гани, поджигает этот конверт над пламенем свечи. Когда его угол обугливается – Ганя внезапно падает в обморок. Свита Рогожина состоит из представителей богемы, которые в глубине мизансцены шумят и хулиганят. В этой связи «безумный» поступок Настасьи Филипповны – это всего лишь уход из дома с ватагой актеров. Однако, какой удар по нормам буржуазной морали!

* * *

Разбор экранных интерпретаций образа князя Мышкина, позволяет сделать ряд выводов. При анализе шести экранизаций романа «Идиот», созданных национальными авторами с 1910 по 2008 год, нетрудно заметить постепенное «снижение» образа князя Мышкина. Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина к «ангелу» Ивана Пырьева. Создав человека, Бог поставил его выше ангелов, поэтому чардынинский Мышкин – дитя райского сада, чистое, не знающее греха, – самый высокий образ из всех экранных трактовок главного героя романа. Второй шаг снижения одухотворенности образа, когда происходит метаморфоза от «ангела» Пырьева к «падшему Адаму» Тумаева. В фильме

Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышкина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью душевных расстройств. И, наконец, низшая ступень в иерархии экранных образов князя Мышкина появляется в 2008 году – это «герой-любовник» в фильме Пьера Леона, наполовину француза – наполовину русского, родившегося в СССР, окончившего советскую школу и уехавшего во Францию в ранней юности.

Третья глава **«Идея бессмертия человеческой души в национальной экранной интерпретации»** посвящена трансформации на национальном экране ключевой для творчества Ф.М. Достоевского концепции о бессмертии человеческой души. В главе выделены три подраздела: 1.1 «Тема экзистенциального одиночества и образ Ипполита», 1.2 «Тема воскресения и образ Настасьи Филипповны» и 1.3 «”Мертвый Христос” Г. Гольбейна мл. и образ князя Мышкина». Работа по данному разделу диссертации продолжается.

«Тема экзистенциального одиночества и образ Ипполита»

Образ Ипполита в романе Достоевского – воплощение экзистенциального одиночества. И не только потому, что никто из окружающих героя людей не может понять, что испытывает безвинно «приговоренный к смерти». Но прежде всего, из-за того, что юноша не чувствует связи ни с Богом, ни с миром, ни со своим внутренним «Я». Следствием этого являются утрата смысла жизни, обида на провидение за выпавший на долю «темный и глухой жребий». Ипполит не может убедить себя в том, что смерть – финальная точка человеческого пути, однако он не

видит смысла в бессмертии, учитывая через какие страдания и унижения приходится проходить человеку в земной жизни.

Литературовед Т.А. Касаткина так определяет значение образа Ипполита в романе: «Ипполит, не отвергая воскресения, указывает на неотразимое наличие иной закономерности, на очевидность существования человечества в железных рамках иных законов, подчиняющих мироздание «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе», на, что ли, возможность «остановки» (т.е. бессмысленного круговращения) бытия в пределах этой закономерности. [...] Человек может создать вокруг себя мир, где не было воскресения Христова. Для этого достаточно, чтобы в нем не воскрес образ Христов. И вот, допустим, воскресения образа Божия, убитого позитивизмом, похороненного в узких рамках *очевидного* существования, не произошло на протяжении жизни целого поколения. Кому оно унавозило будущую гармонию?»²⁸.

Сложно не согласиться с исследователем, ведь «образ Христов» не может воскреснуть в человеке, если у него утрачено ощущение глубинной связи с Творцом, то самое «религиозное чувство», о котором в романе князь Мышкин говорил Рогожину. Ведь только так человек сознает свое родство со всем «видимым и невидимым», что существует в мире. Именно об утрате этой связи, о пребывании человеческой души во тьме безверия, свидетельствует образ Ипполита. Не удивительно поэтому, что он становится востребованным, прежде всего, авторами постсоветского пространства, и возникает на экране как попытка осмыслить эпоху «великой постсоветской депрессии», периода неопределенности, потери этических и эстетических ориентиров.

²⁸ Касаткина Татьяна Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. — М.: ИМЛИ РАН, 2015. С.264

Впервые образ Ипполита появляется на национальном экране в 2001 году в фильме Романа Качанова «Даун Хаус». Несмотря на гротескное изображение, свойственное стилю черной комедии, у героя Качанова много общего с Ипполитом из романа Достоевского. Наперсточник Ипполит, историю которого зритель узнает из рассказа бандита Рогожина (Иван Охлобыстин), «начитался книжек и впал в депрессию», поэтому решил покончить с собой. Очевидно, что героя Качанова, так же как Ипполита Достоевского, к мысли о самоубийстве приводит «позитивистский» ум, для которого покончить счеты с жизнью представляется самым логичным выходом из кошмара реальности, а также равнодушие окружающих людей. Как и Ипполит из романа, герой Качанова бунтует против смертного одиночества. Не желая умирать один, он приобретает на рынке не пистолет, а гранату. Однако если Ипполит Достоевского только рассуждает о том, что, находясь на пороге смерти, мог бы безнаказанно убивать, то герой Качанова действительно пытается осуществить убийство.

Оба героя умирают в неожиданный для себя момент. В романе смерть настигла Ипполита раньше, чем он рассчитывал, юноша «скончался в ужасном волнении»²⁹, что стало следствием его восприятия мира, в котором отсутствует связь с Богом. Вспомним, что герой в романе Достоевского не отрицает существования Бога, но не доверяет ему, закрывается от него, сознательно идя по пути «остановки бытия». Экзистенциальное одиночество Ипполита в фильме Качанова заканчивается иначе. В сцене жестокого убийства Ипполита московской «братвой» режиссер показывает, что одиночество человека в мире, где нет любви, неизбежно ведет к насилию, так как люди становятся настолько замкнутыми в границах собственного

²⁹ Достоевский Ф. Идиот: роман. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С.668

эгоизма, настолько разобщенными, что с легкостью обесценивают жизнь ближних, переставая видеть в них родственных себе существ.

Однако, эта мысль – не самое страшное открытие режиссера Качанова в его творческом переосмыслении образа Ипполита. Дело в том, что в романе Достоевского герой не приговорен к смерти, – ни к духовной, ни даже к физической. Вывод о том, что его болезнь смертельна, Ипполит делает сам на основании слов студента нигилиста Кислородова. Поэтому до конца романа остается надежда на исцеление героя, не только физическое, но также и духовное. Встречи с князем Мышкиным укрепляют эту надежду. Именно через них автор открывает нечто важное об Ипполите: «... живи он дольше – подлинная христианская любовь могла бы преобразить его и открыть для него путь к вере»³⁰. Исследователь романа Н.Н. Соломина-Минихен пишет о князе Мышкине следующее: «...он верит, что «пройдет» Ипполит *в жизнь вечную!* Примечательно, что в черновиках Достоевский планировал даже специальную беседу о ней. Князь должен был, удовлетворяя просьбу больного, «поболтать» с ним о Христе [...] под влиянием беседы у больного появлялась надежда, что смерть – лишь переход к иной, бесконечной жизни»³¹.

В фильме Качанова такой надежды у Ипполита нет. Он действительно обречен, его встреча с Князем Христом невозможна в пределах того абсурдного мира, образ которого режиссер создал на экране. Ипполит даже никогда не услышит о Мышкине, он умрет задолго до его появления. Его одиночество тотально и абсолютно. Даже смерть не принесет освобождения,

³⁰ Соломина-Минихен Н.Н. «Я с Человеком прощусь» (К вопросу о влиянии Нового Завета на роман «Идиот») // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 17 – Спб.:Наука, 2005. С.364

³¹ Там же.

потому что в образной системе фильма смерть – это выход в бессмысленную, дурную бесконечность, галлюцинаторный бред безумца.

Столь же жесток к своему герою и Владимир Бортко. В его многосерийном телевизионном фильме образ Ипполита разработан с явным желанием следовать тексту романа, тем не менее режиссер выпускает из киноповествования нюансы, позволяющие ощутить надежду, которую Достоевский оставляет читателю в отношении Ипполита. Ведь эта надежда подкрепляется еще и самой структурой художественного мира, созданного писателем. Исследователь Т.А. Касаткина характеризует реальность, изображенную Достоевским в романе, следующим образом: «Вообще же реальность видимо «люфтует». [...] Сильно размываются границы сна и яви [...] В роман будто что-то прорывается – с усилием и надрывом – и никак не может прорваться, или проникает лишь контрабандой, в затемненном и искаженном виде»³². Но если существует иная реальность, которая прорывается в мир физических законов пусть и в искаженном виде, то эти законы уже не являются всесильными. В этом-то и состоит надежда для Ипполита.

Однако в художественное пространство фильма Владимира Бортко иная реальность не проникает даже «контрабандой». Режиссер перекрывает ей доступ по всем направлениям: он исключает из киноповествования сны Ипполита – важнейшие эпизоды для понимания мироощущения героя, преподносит его болезнь как неоспоримую данность, убирая из «Необходимого объяснения» беседу со студентом Кислородовым. Да и случай с бедным провинциальным доктором, которому Ипполит каким-то чудом помогает в самой, казалось бы, безнадежной ситуации, также

³² Касаткина Т.А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М., Наследие, 1996. С.230.

описанный в «Объяснении», остается без внимания режиссера. А ведь именно этот случай должен был показать Ипполиту на опыте, что даже в безвыходном положении не стоит отчаиваться, помощь может прийти в самую тяжелую минуту.

В главе «Идея Ф.М. Достоевского о «положительно прекрасном человеке» в национальной экранной интерпретации» приведен анализ экранного образа князя Мышкина в картине В. Бортко. В ходе анализа было показано, что в образе князя Мышкина в интерпретации режиссера отсутствуют черты высшей духовной природы. На экране вместо Князя Христа обыкновенный человек, пусть даже и очень добрый. Однако в сцене беседы в парке, где князь, отвечая на вопрос Ипполита, как тому лучше умереть, говорит: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!»³³ Мышкин проявляет бесчувственность. Это впечатление создается благодаря тому, что режиссер композиционно размещает эту сцену сразу после сцены обручения князя с Аглаей. Мышкин возвращается из дома Епанчиных, напевая вальс, окрыленный предстоящим браком с красавицей, и сталкивается с бледным больным Ипполитом. В этой связи фраза, которую он произносит в ответ на вопрос юноши, звучит как приговор мещанского равнодушия.

Таким образом, Владимир Бортко также как и Роман Качанов, в образе Ипполита воплощает безысходное экзистенциальное одиночество. Оно одинаково страшно как в мире абсурда «Даун Хауса», так и в «усеченной», бытовой реальности, созданной на экране Владимиром Бортко. Такую интерпретацию образа Ипполита подготовила эпоха «постсоветской депрессии», когда мир погрузился в болезнь и хаос, из которого, казалось, уже никогда не будет выхода.

³³ Достоевский Ф. Идиот: роман. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С.570

В ходе анализа национальных экранных интерпретаций романа Ф.М. Достоевского «Идиот», созданных с 1910 по 2008 год, были выявлены следующие тенденции переосмысления авторами фильмов ключевых идей романа:

1. В период с 1910 по 2008 г. происходит постепенное «снижение» экранного образа князя Мышкина (Князя Христа). Первой точкой снижения стал переход от «божественного ребенка» Петра Чардынина к «ангелу» Ивана Пырьева. Второй шаг снижения одухотворенности образа, когда происходит метаморфоза от «ангела» Пырьева к «падшему Адаму» Тумаева. В фильме Тумаева, снятом в 1981 году, в экранном образе князя Мышкина еще присутствуют евангелические параллели, но уже в 2000-х годах, в героях Качанова и Бортко, они не прослеживаются. Вместо «Князя Христа» на экране обычные люди, правда, с разной степенью душевных расстройств. И, наконец, низшая ступень в иерархии экранных образов князя Мышкина появляется в 2008 году – это «герой-любовник» в фильме Пьера Леона.
2. Образ Ипполита появляется на национальном экране как отражение эпохи «постсоветской депрессии» и воплощает безысходное экзистенциальное одиночество.

Также было установлено, что ключевая идея романа Достоевского о разъединенности человека на земле в фильме П. Чардынина «Идиот» (1910) трансформируется в идею о закрытости русского человека от Бога, о внутреннем расколе русского мира на рубеже XIX– XX вв. и, как следствие, его неизбежной гибели.

В **Заключении** подведены итоги работы, обозначены цели и задачи дальнейшего исследования экранных интерпретаций произведений Ф.М. Достоевского.

Основные положения работы отражены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях, входящих в перечень ВАК:

1. Рябоконт А.В. Образ князя Мышкина в национальной экранной интерпретации // Вестник ВГИК – 2019. – № 2 (40). – С.58–67. 0,5 а.л.